

ОКТАБРЬ

Сценарий и постановка — Эйзенштейн и Александров
Гл. оператор — Э. К. Тиссэ



Lénárt András

A film és a történelem metszéspontjai

A szovjet és a náci diktatúra filmpolitikájának alapjai

Bevezetés

A film a 20. század politikai rendszereiben eltérő jelentőséggel bírt az egyes államok életében. Annak érdekében, hogy egy hatalmon lévő csoport eredményesen tudja befolyásolni az uralma alatt álló népet, szükséges a saját nézőpont hangsúlyossá tétele, valamint az ellentétes vélemények háttérbe szorítása. Diktatúrákban központi szerepet játszik az emberek manipulációja, a kizárólagossá váló ideológia egyeduralkodója, amelyhez a propaganda és a cenzúra mechanizmusai szolgáztatják a szükséges eszközöket. Bár ezek mindenekelőtt az autoriter irányítás alatt álló országokban kapnak főszerepet, a demokráciák is hasznosítják a máshol már bevált technikákat, természetesen eltérő mértékben és minőségben.

A film történeti forrásként való kezelése, valamint a diktatúrák és demokráciák filmpolitikája közötti különbségtétel külföldön, elsősorban Spanyolországban, Franciaországban, Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban a 70-es évek vége óta fejlődés alatt álló tudományterületnek számít, amely a történettudomány és a filmtörténet metszéspontjaként kialakult, interdiszciplináris kutatások tárgyát képezi. Elsősorban Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone és José María Caparrós Lera munkásságának, valamint az általuk kijelölt út követőinek köszönhető, hogy nemzetközi szinten is foglalkozni kezdtek a témával.¹

Az utókor, elsősorban a történész és a történelem iránt érdeklődő közönség számára értékes kiegészítő információkkal szolgálhat, hogy a diktatúrák életében milyen szerepet játszott a film, vagyis e rezsimek kapcsán miért kezelhető a film történeti forrásként. Az alábbiakban a Szovjetunió és a náci Németország filmpolitikájából, illetve a két diktátor, Sztálin és Hitler mozgóképhez való viszonyából emeljük ki a lényegesebb elemeket, hogy szemléltessük, a két totalitárius rendszer hogyan használta fel a filmet eszközként a rezsim mindennapi életében.

¹ E sorok írója 2007 óta jár ezen az úton, elsősorban a hispán világ történészei és filmtörténészei, majd a José María Caparrós Lera professzorral kialakított szakmai, később baráti kapcsolat hatására. Magyar nyelven lásd, többek között, az alábbi tanulmányaimat: LÉNÁRT András, *A film mint történeti forrás*, *Aetas*, 2010/3, 159-171.; *Hatalom és film. Bevezetés a diktatórikus és demokratikus filmpolitikák történetébe*, *Aetas*, 2014/2. 87-104.; *Cenzúra, propaganda és játékfilmek a spanyol diktatúrában*, *Apertúra*, 2014. tavasz, IX. évf. 3. szám.

Természetesen más diktátorok is előszeretettel folyamodtak a filmekhez (a spanyol Francisco Franco tábornok kiemelkedően nagy szerepet tulajdonított neki harminchét éves uralma alatt²), terjedelmi korlátok miatt azonban most a két említett esetre szorítkozunk.

Az 1920-as és 30-as évektől kezdve számos országban diktatúra állt fel. E bal- vagy jobboldali totalitárius rendszerek vezetői az alapvetően szórakoztatói funkciókat ellátó mozgóképet igyekeztek saját céljaiknak megfelelően felhasználni, a propaganda terén is főszerepet kaptak a filmek. A filmhíradó, a dokumentumfilm és a játékfilm háborús időkben (már az első világháborúban is) egyértelműen az állam céljait kellett szolgálnia, de békeidőben – ami egy diktatúra kapcsán állandó harckészültséget jelent – sem mondhattak le a hetedik művészet egyértelmű befolyásolási képességéről. Előbb a spanyol polgárháború, majd a második világháború még inkább fokozta az audiovizuális propaganda jelentőségét, a hidegháborúban pedig minden oldal már professzionális módon használhatta fel azt. Az állam szerepe és a magántőke, magánvállalatok szerepvállalása a filmiparban változó jellegű és mértékű volt: míg a Szovjetunióban már 1919-ben végbement az államosítás, majd egyre növekedett a kontroll, addig a náci vezetők alapvetően a hozzájuk hűséges filmstúdió-tulajdonosokon keresztül tudták megvalósítani céljaikat, államosításra csak ritkán volt szükség.

A szovjet film

A 20. század elején alkotó értelmiséget a világ minden részén foglalkoztatta az éppen megszületett filmművészet, pozitív vagy negatív reakciókat kiváltva, s ez alól a Szovjetunió sem volt kivétel; a Lev Tolsztojnak tulajdonított vélemény szerint „a filmfelvevő számára kell írni, mert azt hatalmas tömegek és minden egyes nép is megérti.”³

1917 gyökeres változásokat hoz Oroszország életében. Már február elején az országban általánossá vált az elégedetlenség, részben az első világháború terhe miatt, mindez forradalmak sorozatát robbantotta ki, amelyek közül a februári elsöpörte előbb II. Miklós cárt, majd az egész cári rendszert. Mivel a várt eredmény elmaradt mind hazai (pl. földosztás), mind nemzetközi (a világháborúból való kilépés) téren, az év őszén a szovjetek, Lenin vezetésével, átvették a hatalmat az Ideiglenes Kormánytól.

² Erről lásd az alábbi monográfiát: LÉNÁRT András, *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda, filmpolitika*, Szeged, JATE Press, 2014.

³ Idézi: Ramiro GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, *Evolución de la producción cinematográfica española (con especial estudio del periodo 1975-1985)* [Doktori értekezés], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual, 1989, 18.

A film kezdettől fogva megkülönböztetett figyelemben részesült az új szovjet államban. A szovjeteket támogató rövid propagandafilm, az *agitka* megfelelő eszközt biztosított az üzenetek vizuális megfogalmazásának, a terjesztéshez használt agitációs járművek pedig a hatalmas (és később egyre terjeszkedő) birodalom távoli szegleteibe is eljuttatták a filmeket és a vetítéshez szükséges technikai berendezéseket. Lenin személyes viszonyulása a filmhez évtizedekkel később is visszaköszönt más politikai vezetők attitűdjében; azt is mondhatnánk, hogy a filmpolitika terén a bal- és jobboldali diktátorok is a „lenini úton” jártak, természetesen elkerülve a szovjet vezetőre történő hivatkozást. Lenin egyik alapvetése szerint a filmeknek szórakoztató és oktatói funkciót is el kell látniuk, így a művelt és az írástudatlan tömegeket egyaránt elérhetik. Másrészt megszületett az a kijelentés, amely később sok más diktátor szájából is elhangzik kisebb módosításokkal: Lenin megállapítása, mely szerint „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”⁴, a későbbi évtizedek során klasszikussá vált, és számos rezsim vezetőjétől hallhattunk hasonló mondatokat; a film ezzel az autoriter rendszerek társadalom- és kultúrpolitikájának egyik központi tényezőjévé vált, a Szovjetunióban teljes állami kontroll alatt. Hatalmas területet foglalt magába a szovjet birodalom, az uralma alatt álló népek száznál több nyelvet beszéltek, az államnak elég kevés lehetősége volt arra, hogy megszólítsa őket. A film azonban a képek nyelvén szólt (leszámítva a jelenetek közé ékelte feliratokat a szituáció magyarázatával és a releváns dialógusokkal), így a lényegét megérthette bárki, még az analfabéta tömegek is. Megalakult a világ első filmiskolája is Lenin felesége, Nagyezsda Krupszkaja felügyelete alatt.⁵ Az első világháború és az állandósult belpolitikai bizonytalanság elszigetelték Oroszországot (majd a Szovjetuniót) a nemzetközi filmkészítés főbb alkotásaitól, így a filmimport minimális darabszámra korlátozódott. A nemzeti filmgyártásra azonban ez pozitív hatással volt, és olyan esztétikai-technikai újítások bevezetésére sarkallta a filmművészeket, amelyek a korabeli szovjet mozgóképgyártást a filmtörténet legkiemelkedőbb korszakává tették. Eizenstein, Pudovkin és kollégáik máig meghatározó filmnyelvi újításaikkal új utakra vezették nemcsak a szovjet, de a nemzetközi filmművészetet, valamint ennek eszmei vonalát is: mivel munkáik többsége a lenini ideológiát jelenítette meg a filmvászonon, alapul szolgáltak a későbbi évtizedek propagandafilmjei számára is, amelyek a Szovjetunióon belül és azon kívül, akár a politikai spektrum ellentétes oldalán álló országokban készültek.

Miután a szovjet filmgyártás a Szozjuzkino monopóliumává vált, fő cél az elegendő mennyiségű mű előállítás volt saját berendezésekkel, elkerülve az importot, hogy ezekkel kielégíthessék a belső piac szükségleteit.

⁴ *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, szerk. Richard TAYLOR – Ian CHRISTIE, New York, Routledge, 2002, 53.

⁵ Richard TAYLOR, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, Cambridge University Press, 1982, 43-44.

A más országok filmiparától történő függetlenség természetesen az infrastruktúrára is vonatkozott, a saját produkciónak önálló technikai háttérbázist igényeltek. Az állam teljes felügyeletet gyakorolt a munkák felett, a Szovjuzkino egyenesen Sztálinnak felelt.

Minden diktatúrára elmondható, hogy elsősorban olyan filmeket próbál mozikba küldeni, amelyek segítségével a közönség elvonatkoztathat a mindennapok problémáitól, nem a felettük tornyosuló gondok miatt aggódik. Hagyományosan a komédia ehhez a legmegfelelőbb műfaj, akár saját hagyományokból, akár a klasszikus hollywoodi vígjátékok alaphelyzeteiből táplálkozik. Az általános tendencián belül természetesen minden rezsimben található sajátosság, a szovjeteknél ez a szocialista realizmus, amely a 30-as évektől a filmgyártásban is érezteti hatását, és persze egyeduralkodó volt a művészetek területén. Ezek az alkotások a szocialista társadalom hőseit állították középpontba, megfogalmazásukban pedig egyszerűségekre törekedtek, hogy mindenki megértse a tanulságot. Amennyiben modernebb stílusirányzathoz közelített az alkotó, esetleg kétértelmű ábrázoláshoz nyúlt, az már elfogadhatatlannak számított. A Párt irányelveit és a szovjet társadalom fejlődését célul kitűző művek készítői igyekeztek hűen kiszolgálni a rendszert, esetenként sikerült nagyformátumú művészeket is megnyerni (pl. a zeneszerző Dmitrij Sosztakovics), akik megalkudtak a munkásságuk vagy az életük megtartása érdekében. Egyesek, mint Lev Kulesov, nyilvánosan megbánták bűneiket, és így feloldozást nyertek. Sok művész azonban hallgatásra kényszerült, eltűnt vagy áldozattá vált, mint az író-drámaíró Iszaak Babel – az általánossá vált félelem és terrorrendszer mindenkit elért valamilyen módon, még a rendszer hű kiszolgálóit is. A művészek és művészetek feladata a „fentről” érkező üzenetek közvetítése lett hétköznapi helyzeteken és személyek történetén keresztül. A szocialista realizmus csak nevében volt realista, a valóság ideologizált, a vezetők által eszményinek vélt változatát láttatta.

A szocialista realista művek egyik kiemelkedő darabja a *Csapajev* (Чапаев, Georgij Vasziljev, Szergej Vasziljev, 1934), amely egyik első darabja e kategóriának. A Dmitrij Furmanov regénye alapján készült film egy létező személy alakja köré építi egyszerű történetét, amely valóban egyszerűségében mutatott újat, és egyúttal példát is állított a jövő hasonló stílusú alkotásai elé. A szereplők az ideológiának megfelelő (és elvárt) viselkedés mintáját tarták a közönség elé.

Az alkotók persze soha nem lehettek biztosak abban, hogy a pillanatnyilag elfogadhatónak vélt irány vagy támogatandó nézet és személy vajon hosszútávon is fennmarad-e. A változó célrendszernek egyik szemléletes példája Eizenstein *Október* (Октябрь, Szergej Mihajlovics Eizenstein, 1928) című munkája: a filmet sorozatos utócenzúrák érték, mivel a benne ábrázolt Trockij fokozatosan kikerült Sztálin bizalmasainak köréből, így a rendezőnek kockáról kockára ki kellett őt vágnia filmjéből, majd más szovjet vezetők, elsőszámú politikusok is áldozatául estek a sztálini önkénynek, illetve a vágóasztalnak.

A diktátor minden vágást személyesen ellenőrzött.⁶

Joszif Visszarionovics Sztálin, akárcsak elődje, rendkívül fontosnak tartotta a film szerepét a társadalom formálásában. Szerinte a film egy kivételes eszköz, amely segít megértetni a munkásosztállyal a Párt céljait, növelheti kulturális javaikat és politikai éleslátásukat.⁷ Az eltérő megfogalmazás is mutatja: míg Lenin művészeti formaként tekintett a filmre, addig Sztálin egyszerűen eszközként aposztrofálta azt. Mindez abból adódott, hogy a sztálini rendszer elítélően nyilatkozott a legtöbb művészeti formáról, mivel azok többértelműsége, bonyolultsága okot adhatott a gyanakvásra, hogy a szovjet nép esetleg olyan következtetéseket is levonhat a művekből, amelyek kellemetlenül érintenék a legfelsőbb vezetést.

Sztálin, több más diktátorhoz hasonlóan, személyes viszonyt is ápolt a filmművészettel. Alakja számos korabeli játékfilmben feltűnt (kizárólag egy bizonyos színész alakíthatta őt), természetesen mitikus, hatalmas vezérként ábrázolták; ezekből a munkákból mindig eljuttatott egy ajándékpéldányt más országok vezetőinek is. A fontos filmeket a forgatás különböző fázisaiban többször is magához kérette, és belső körének tagjaival (mint Berija vagy Molotov) jelenetről jelenetre kielemezte azokat, majd egy jegyzéket küldött a rendezőnek arról, hogy mit kell megváltoztatni. Életének utolsó éveiben maratoni vetítéseket rendezett privát vetítőtermében a meghívottak számára, ekkor már főleg az amerikai filmekért rajongott.⁸

Egyfajta „Szovjet Hollywood” létrehozása volt a cél, amerikai mintára meghonosítani a szükséges kereteket és módszereket ahhoz, hogy a szovjet filmgyártás felvirágozzon, valamint eluralkodhasson a totális állami-ideológiai kontroll. Ez természetesen együtt járt az alkotói autonómia teljes háttérbe szorításával. Számos terv készült ezen a téren, végül egyik sem valósult meg, a filmművészetért felelős Sumjackijnak is buknia kellett.⁹

A szovjet filmgyártásban minden műfaj megtalálta a maga feladatát, amit adott elvárások mellett az állam számára végezhet. Az orosz polgárháborús környezetben játszódó művekben a szereplők a forradalom céljait szolgálják, a bizonytalanok pedig hamarosan szintén a „jó ügy” mellé állnak. A szovjet „kisemberek”, a termelőszövetkezet „hősei”, a mindennapokban helytálló munkások történetei is vászonra kíváncsoztak, akik esetleg meginognak a rendszer iránti hűségükben, de a történet folyamán előáll egy olyan helyzet vagy beavatkozás egy személy, amely révén végül mindenki a helyes útra terelődik. A filmek műfaja szerteágazó volt, a drámáktól a vígjátékokon át a zenés filmekig terjedt a skála, de az alkotások központi üzenete minden esetben egyértelmű volt.

⁶ Ronald BERGAN, *Sergei Eisenstein: A Life in Conflict*, Boston, Overlook, 1999, 114-117.

⁷ Luigi CHIARINI, *El cine, quinto poder*, Madrid, Taurus, 1963, 16.

⁸ Emeterio DIEZ PUERTAS, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, 295-296. Sztálin filmekhez fűződő kapcsolatáról érzékletes képet fest *A legbelsőbb körök* (*The Inner Circle*, Andrej Koncsalovszkij, 1991) című film.

⁹ Ennek részleteiről lásd: SZILÁGYI Ákos, Szovjet Hollywood, *Filmvilág*, 2003/09, 38-42.

Nem volt ritka az életrajzi film, ami az orosz (szovjet) történelem egy kiemelkedő alakját állította középpontba, akinek a történetén keresztül példát lehetett állítani a jövő nemzedékei elé hazaszeretetből, heroizmusból, ideológiai megfelelésből. E művekben a hős gyakran rokon vonásokat mutatott a nemzet nagyjával, mindenekelőtt a jelenkor vezetőjével, Sztálinnal. A múlt cászái, mint Rettegett Iván¹⁰, a nemzeti történelem ikonikus alakjaként jelentek meg, akik tetteikkel előbbre vitték az orosz nemzet fejlődését, nélkülük a sztálini Szovjetunió dicsőséges jelene sem létezhetne, ugyanakkor korszakon átívelő nagyságuk (legalábbis a filmes ábrázolás szerint) a néppel közösséget vállaló személyiséggel párosult. A valós személyek és események mellett természetesen azokból táplálkozó, azokat alapként felhasználó, számos fikciós elemet is magában foglaló mű is született. A nemzeti történelemhez visszanyúló filmek a jelenben is érvényes üzenettel kellett bírjanak. Ez azonban alkalmanként problémát okozott, amennyiben változott a fennálló helyzet. Az 1938-as *A jégmezők lovagja* (Александр Невский, Szergej Mihajlovics Eizenstein) is e sort gyarapítja, amely alapvetően az 1242-ben vívott Csúd-tavi csatát és Alekszandr Nyevszkij németek (teutonok) elleni harcát használja kiindulópontként. A készítés évében a hitleri Németország árnya egyre fenyegetőbbben lebegett Európa felett, ezért mind a nemzetközi helyzetnek, mind a szovjet nemzeti érdekeknek megfelelően a németeket destruktív erőként ábrázolta. 1939 második felében azonban aláírásra került a Molotov-Ribbentrop paktum, az új helyzetben viszont Eizenstein filmje már kényelmetlen kérdéseket vetett fel, így kivonták a vetítési forgalomból. A Szovjetunió 1941-es német inváziója ismét megváltozott helyzetet teremtett, az újfent ellenségekké vált németeket negatívan ábrázoló alkotás vetítését már legitimálta a háború újabb szakasza. *A jégmezők lovagja* mellett, természetesen, ez más németeket ábrázoló filmeket is hasonlóan érintett.

A Sztálin utáni Szovjetunióban forgatott filmek, nagyrészt Hruscsov „békés egymás mellett élés politikája” hatásaként, megváltozott szerepet kapott; mivel a sztálini személyi kultusz egyik elsőszámú felelősenek a filmipart tartották, az új szovjet filmekben már megjelent a témák és szereplők árnyaltabb ábrázolása, amely jelentősen különbözött a szocialista realizmus ideális világától.

¹⁰ *Rettegett Iván* (Иван Грозный, 1944; 1958) címmel Eizenstein kétrészes filmet is forgatott, de a második rész kedvezőtlen fogadtatása után a tervezett harmadik rész előkészületei lelassultak, a rendező pedig hamarosan elhunyt.

Hitler és Goebbels mozija

Az első világháború után Németországban a közhangulat már megágyazott a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt növekvő népszerűségének, amely 1933-ban Adolf Hitler kancellárrá válásával érte el tetőpontját. A helyzetet bizonyos jelek már előre vetítették. Az elismert filmesztéta és kritikus Siegfried Kracauer a *Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920) című film apropóján írta meg 1947-ben a klasszikusnak számító *Caligaritól Hitlerig: a német film pszichológiai története* című könyvét.¹¹ A szerző szerint a kor német filmjei pontos leírást adtak a weimari köztársaság mindennapjairól, a korabeli német ember lelkiületéről, és mintegy előre vetítették a hitleri hatalomátvételt. Úgy véli, általánosságban minden filmes munka, legyen az megtörtént eseményeken alapuló film vagy fikció, bemutatja egy ország és a lakosság pillanatnyi életét, lelkiállapotát. A filmben látható nemzetről, mely a háttérben akkor is felfedezhető, ha a filmnek egy abszolút főszereplője van, láttelepet nyújtanak a filmrendezők. Ez különösen igaz a *Dr. Caligari*-ra, megtekintésével megérthetjük, miért tehetett szert később olyan nagy népszerűsége a hitleri ideológia, és hogyan kerülhetett egy egész nemzet egyetlen ember befolyása alá. Bár a megjelenés óta eltelt évtizedekben számos kutató megcáfolta Kracauer több állítását és következtetését, a német szerző munkája megvilágítja, milyen kapcsolat áll fenn a nemzeti filmgyártás és egy kor szak társadalma között.

A náci ideológia szélsőséges nacionalizmuson alapult, azon a meggyőződésen, hogy Németország a világ minden nemzeténél felsőbbrendű. Ez abból a nézetből fakadt, hogy a németek a tiszta árja fajhoz tartoznak, a többi etnikai csoport pedig, kiváltképpen a zsidók, alsóbbrendűek és veszélyesek. A nők is valamelyest alacsonyabb rendűek a férfiaknál, a polgárok feltétlen engedelmességgel tartoznak a kormány vezetőinek. Így tehát a német rezsim nem csak a Szovjetunió kommunista ideológiájával állt szemben, hanem sok más nemzet demokratikus alapelveivel is.

A nemzetiszocialista német művészet a germán mítoszok, a görög-római klasszicizmus grandiózus megjelenítéséhez folyamodott. Albert Speer és kollégái építményei, a degeneráltnak tartott művészeti formák száműzése, valamint az árja faj nagysága előtt tisztelgő nagyszabású tömegrendezvények (mint az 1936-os Olimpiai Játékok Berlinben vagy a Nemzetiszocialista Párt kongresszusa) a monumentalizmus, a felsőbbrendűség példái.

Nemzetközi összehasonlításban az 1920-as évek német filmgyártása minőség és mennyiség tekintetében is előkelő helyen szerepelt, a többi ország filmkészítését tekintve a 30-as évek elején csak az Amerikai Egyesült Államok

¹¹ Siegfried KRACAUER, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, New York, Princeton University Press / London, Dennis Dobson Ltd, 1947. Magyar nyelvű kiadás: Siegfried KRACAUER, *Caligaritól Hitlerig: a német film pszichológiai története*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1993.

vette fel vele a versenyt. Az expresszionizmus és a realizmus filmvásznon történő ábrázolása külföldön is ismertté tette Fritz Langot, Georg Pabstot és Friedrich Murnaut, mindehhez az UFA (*Universum Film AG*) stúdió adta a professzionális infrastrukturális hátteret. Adolf Hitler hatalomra kerülésével azonban ez megszakadt, részben a filmesek emigrációjának, részben az ideologizált filmgyártásnak köszönhetően. Minimálisan csökkent a korábban nagy bevételeket jelentő exportképes alkotások száma, az új rendszer egyre szélsőségesebbé válásával pedig néhány demokratikus ország, mint Franciaország és az Egyesült Államok, teljes bojkottot hirdetett a német filmekre, Csehszlovákia és Lengyelország pedig azért vezetett be behozatali tilalmat a német művekre, mert félt a nácizmus terjedésétől.¹²

A Führer szintén tudatában volt a filmben rejtőző erőnek. Nem bízta azonban saját emberei kreativitására, hogy milyen módon használják fel a mozi kínálta lehetőségeket. Az UFA stúdió részvényeinek többségét már 1927-ben felvásárolta Alfred Hugenberg, a Nemzetiszocialista Párthoz közel álló üzletember és korabeli „médiamogul”, üzlettársai és politikus barátai pedig folyamatosan átvették az irányítást a stúdió infrastruktúrája felett.¹³ Így az 1933-as hatalomátvétel után már nem volt szükség tisztogatásra sem, a náci propagandafilmelek gyártása akadályok nélkül megkezdődhetett, az új rendszerrel egyet nem értő filmesek pedig elhagyták az országot.

A külfölddel való kapcsolat filmexport- és import szempontjából jelentős volt, utóbbi téren az Egyesült Államok kulcsszerepet játszott. Mindkét ország igyekezett tisztelettel kezelni a másikat, amíg a német agresszió egyértelművé nem vált.¹⁴ Az export a német nemzetgazdaság számára lett volna kulcsfontosságú, de a nácizmus expanziója miatt egyre több európai demokratikus ország (majd az USA is) megtiltotta a német filmek behozatalát.

Joseph Goebbels és köre tanulmányozták a legfontosabb szovjet propagandafilmeket, értelmezték és elemezték a jeleneteket és a mondanivalót, majd igyekeztek azokat a nemzetiszocialista közeghez adaptálni. A propagandaminiszter bevallottan rajongott a hollywoodi és a szovjet alkotásokért, szívügyének tekintette, hogy a náci Németország filmnagyhatalommá váljon: 1935-ben még egy húsz országból származó, összesen közel kétezer személy részvételével megrendezett nemzetközi filmkongresszust is szervezett Berlinben, amelyet az általa megfogalmazott, mind Németországra,

¹² Rafael de ESPAÑA, *El cine de Goebbels*, Barcelona, Editorial Ariel, 2002, 20.

¹³ Klaus KREIMEIER, *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1999, 129-131.

¹⁴ A legfrissebb kutatási eredmények szerint a 30-as években a hollywoodi stúdiók kapcsolatban álltak Németországgal, és esetenként Hitler véleményét is kikérték egy-egy film kapcsán. A filmstúdiók ugyanis nem akartak szembeszállni egy olyan rendszerrel, amely – sejtésük szerint – hamarosan jelentős európai hatalmi centrummá fog válni. Ügyeltek arra, hogy ne állítsák be negatív színben a Führert. Mindenekelőtt a Metro Goldwyn Mayer stúdió állt szorosabb kapcsolatban a náci Németországgal. Erről lásd: Ben URWAND, *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*, Belknap Press of the Harvard University Press, 2013.

mind a világ filmgyártására érvényesnek vélt tudományos előadással zárt.¹⁵ 1934-től a cenzúra irányítása Goebbelshez tartozott, és a háború végéig általában személyesen hozott döntést az elé kerülő filmek sorsáról. A kommunizmust gyűlölte, de a szovjet filmeket nagyra tartotta, mindenekelőtt Eisenstein *Patyomkin páncélosát* (Броненосец Потёмкин, 1925) csodálta. Szerinte ez volt a leghatékonyabb propagandafilm, és úgy vélte, a náci filmművészet akkor éri majd el csúcsát, ha ehhez hasonlót tud letenni az asztalra. A heroikus német múlt és a dicsőséges német jelen volt a legfőbb témája a kötelezően forgatandó és vetítendő német propagandafilmeleknek. Hitler és Goebbels között azonban konfliktus támadt: míg a propagandaminiszter az észrevétlen meggyőzés mellett érvelt, valamint előnyben részesítette a tisztán szórakoztató, ideológiailag semleges vagy csak enyhén náci szellemiségű filmtermékeket, addig Hitler a közvetlen propagandát nevezte meg a német filmipar elsőszámú feladatánaként. Kettősség alakult ki: a külföldre is exportált filmeknél elsősorban Goebbels elvei érvényesültek, a német nép számára készült művek esetében azonban arra törekedtek, hogy minél egyszerűbb módon juttassák el a közönséghez az egyértelmű üzeneteket, igazodva a *Gleichschaltung*¹⁶ irányelveihez.¹⁷

A hollywoodi stúdiórendszerrel, amely Európára is kiterjesztette hegemóniáját, a Harmadik Birodalom saját filmkészítéssel próbált szembeszállni, de rontotta a helyzetüket, hogy 1933 júniusában megtiltották a zsidók filmgyártásban való részvételét (az országot elhagyó zsidó filmesek jelentős része, mint a filmrendező Billy Wilder, később éppen Hollywoodban futott be fényes karriert), sok német filmes pedig, bár nem volt zsidó származású, a körülmények kedvezőtlen alakulása miatt inkább az emigrációt választotta (a legismertebb Fitz Lang esete, akinek Goebbels felajánlotta a német filmgyártás irányítását, de ő inkább elhagyta az országot, mert a lelkiismerete nem hagyta, hogy a Hitler szolgálatába álljon). Később be is tiltották azokat a filmeket, amelyek elkészítésében részt vettek zsidók. A náci vezetés célul tűzte ki, hogy az ideológiájuk terjesztésének szolgálatába állított német nemzetiszocialista filmipar befolyási övezete alá vonjon minél több európai, majd latin-amerikai országot. A legújabb kutatások szerint a nácik már sikerrel készítettek 3D-technológiájú kísérleti filmeket is,¹⁸ megelőzve ezzel az Egyesült Államokat. Lengyelország lerohanása után az összes német filmhíradót egyesítették az UFA-hoz tartozó *Deutsche Wochenschau* (DW) égisze alatt,

¹⁵ ESPAÑA, *i.m.*, 16.

¹⁶ A Gleichschaltung (egységesítés, uniformizálás) magában foglalja a nácizmus szellemiségével ellentétes minden tudomány és művészet tagadását és a náci értékek magasztalását.

¹⁷ Linda SCHULTE-SASSE, *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Duke University Press, 1998, 17-46. A könyv bemutatja a náci filmgyártás fő témáit és alkotóit is.

Lásd még németül: Adolf HEINZLMEIER, *Nachkriegsfilm und Nazifilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema*. Frankfurt am Main, Frankfurter Bund für Volksbildung, 1988.

¹⁸ Ben CHILD, Nazi 3D films from 1936 discovered, *The Guardian*, 2011. febr. 16.

Elérhető: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/feb/16/nazi-3d-films-discovered> (2017-02-18)

amely felett Goebbels szigorú irányítást gyakorolt; az UFA ezzel a német Propagandaminisztérium egyik elsőszámú eszközévé vált. Minden országba más, az adott környezetre adaptált változatot küldtek, és mindegyik más elnevezést kapott: Spanyolországban például a polgárháború és a második világháború alatt az *UFA Aktualitások*at (*Actualidades UFA*) láthatta a moziközönség.

Hitler magas szinten művelte a propaganda művészetét. Meggyőződése volt, hogy az első világháborúban Németországot nem a harctéren, hanem a propaganda terén győzték le. Gustave Le Bon téziseit¹⁹ alapul véve a tömeget nyájnak tekintette, ostoba emberek összességének, amelynek csak egyféle dolgot szabad mondani, elzárva őket minden választási lehetőségtől²⁰ (ezt később a *Mein Kampf*ban fejti ki részletesen). Vezetni kell őket, és erre a nézőhöz közvetlenül elérő film a legalkalmasabb eszköz. A Führer kedvelte a filmesek társaságát, gyakran adott partikat, ahová kizárólag a filmvilág képviselői nyerhettek bebocsátást, a filmiparban dolgozók jövedelmét pedig egy olyan adókategóriába sorolta, hogy fizetésük szinte teljes összegét megtarthassák. Estéit általában egy film megtekintésével zárta, ahol, amennyiben német filmről volt szó, kötelezően meg kellett jelenniük a film készítőinek is. A legfőbb cenzor szerepét is betöltötte: a propagandafilmeket, akár csak Sztálin, ő is kockáról kockára kommentálta, saját kezűleg javított bele a forgatókönyvekbe is.²¹ Tökéletesítette a személyi kultuszt, tudatosan alakítva imázsát.

Hasonlóan a többi diktatúrához, a német esetben is elsősorban szórazokoztatásra szánt filmek kerültek ki a stúdiókból, amelyek nem sokban különböztek más európai országok, vagy éppen Hollywood hasonló jellegű műveitől. Az ideológiai töltetű alkotások kisebbséget képviseltek e műveken belül. Mégis utóbbiak azok, amelyek a korszakot részletesebben megismerni kívánó személyek számára értékes forrásnak bizonyulnak. Ezek egyik első darabja a Hitlerjugend szervezetébe betekintést engedő *Miénk a jövő* (*Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, Hans Steinhoff, 1933), amely máris nagyszámú közönséget ért el, premierjén a teljes vezérkar részt vett, Goebbels pedig az egyik első valódi sikerüknek nevezte.²² A kommunisták által meggyilkolt Herbert Norkus történetének filmre vitele egy felbolydult német társadalmat mutat be, ahol a gengszterhordaként ábrázolt kommunisták és a fiatal náci-szimpatizánsok közötti utcai összecsapások mindennaposak, és az ország szükségét érzi egy mindent megváltoztató fordulatnak. Mindez már jelezte, hogy az ideológiai alapú filmgyártás fontos lesz az állam számára.

A náci Németország filmgyártásának leghírhedtebb darabjai valóban egyedi lehetőséget nyújtanak a rezsim megismeréséhez.

¹⁹ Magyarul: Gustave LE BON, *A tömegek lélektana*, Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993.

²⁰ ORMOS Mária, *Hitler élete és kora*, Budapest, Pannonica Kiadó, 2003, 15.

²¹ DIEZ PUERTAS, *i.m.*, 292-295.

²² ERIC RENTSCHLER, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1996, 55-56.

A némafilmkorszakban még színésznőként dolgozó, majd a náciizmus első-számú rendezőjének számító Leni Riefenstahl munkái kötelező darabnak számítanak, mint az értékes filmforrás prototípusai. A Nemzetiszocialista Párt 1934-es nürnbergi kongresszusát megörökítő *Az akarat diadala* (*Triumph des Willens*, 1935) dokumentumértéke elvitathatatlan: Adolf Hitler felmagasztalása, a rajongó tömeg bemutatása, mindez korszakalkotó technikával megvalósítva, a tökéletes propagandafilm modellje. Hatalmas anyagi erőforrás állt a rendezőnő rendelkezésére, hogy leforgathassa a művét, amelyben a repülőgéppel az égből alászálló Führert tökéletesen megkoreografált jelenetek sorozatában ünnepli a tömeg, monumentális díszletek között. A birodalom és a vezér nagyságát megkérdőjelezhetetlenné teszi a film. Nagy hatással volt más nemzetek és filmművészek munkáira, az ellenfélre is; Frank Capra bevalótlan ihletet merített belőle a *Miért harcolunk / Tudd meg végre, mi történt* (*Why We Fight*, 1942-1945) című, hét részből álló második világháborús propaganda-dokumentumfilmjéhez.

Riefenstahl másik kiemelkedő alkotása az *Olimpia* (*Olympia*, 1938), az 1936-ban Berlinben megrendezett nyári olimpiai játékokról készült dokumentumfilm, amely alapvetően nem propaganda-szándékkal készült, mégis értékelhető ilyen jellegű alkotásként is. A sportesemény megrendezésekor a világ már egyre gyanakvóbban figyelte a náci rezsim radikalizálódását, ezért szükséges volt, hogy bemutassák, Németország nem fenyeget veszéllyel, ellenben egy tekintélyes állam, amellyel számolni kell a nagypolitikában, valamint képes arra, hogy egy ilyen nemzetközi eseményt méltóságteljesen megrendezzen. A film monumentalitása *Az akarat diadalát* idézi, az események és a tömegek reakciója alkotják a film lényegét, és persze néhány képkockán feltűnik Hitler és a rezsim más jelentős személye is.

Leni Riefenstahl mindkét filmje filmesztétikai szempontból a legmagasabb színvonalat képviseli, és nem csak filmiskolák, de számos nyugat-európai országban a történettudományi kutatások kötelező elemét képezi.

A diktatúrák fennmaradásának egyik alapkövetelménye, hogy a rezsim vezetői kijelöljék a megfelelő ellenségképet, amelyet a nép számára a nemzetet fenyegető hatalmas veszélyként mutathatnak be. Ez az ellenség a propaganda számára elsődleges célpontként szolgál, ezért minden lehetséges csatornán keresztül továbbítani kell a róluk kialakított, gyakran torzított és manipulált képet. A film sem kivétel ez alól. Természetesen a német esetben is születtek a hagyományos kémfilmek műfajába tartozó alkotások beszivárgó ellenséges ügynökökről és felforgató hazaárulókról, de a legfőbb veszélyt a zsidóságból találták meg. Az antiszemita hangvétellű művek a második világháború kitörése után szaporodtak el, és részét képezték a zsidók ellen folytatott hadjáratnak, amely egyre nagyobb méreteket öltött. Elsőként *A Rotschildokban* (*Die Rotschids*, Erich Waschneck, 1940) jelenik meg hangsúlyosan a megvető ábrázolási mód, de *A zsidó Süss* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940)

adja e gyűlöletkeltő alműfaj legismertebb és legfontosabb példáját; a vetítések után a felhergelt tömeg több alkalommal is zsidókat támadott meg az utcán, mert a látottakat igaznak vélték, így a tettüket indokoltnak és helyénvalónak gondolták. A 18. századi történet egy aljas tetteket elkövető zsidó uzsorásról szól, aki a film során számos elfogadhatatlan eszközhöz folyamodik; Harlan filmjében az összes, zsidóságról szóló negatív sztereotípiát felnagyítja, eltúlozza, és nyíltan uszít e népcsoport ellen. A háború befejeztével Harlant perbe fogták, a vád szerint *A zsidó Süss* felkorbácsolta a hangulatot, és sokat tett azért, hogy a német nép támogassa a zsidóság elhurcolását. A rendezőt végül bizonyíték hiányában felmentették, de ennek következményeként többen bojkottra szólítottak fel későbbi filmjei kapcsán.²³ A játékfilm folytatásaként is értelmezhető a még ennél is taszítóbb stílust alkalmazó *Az örök zsidó* (*Der ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940) című dokumentumfilm, amely egyértelműen igazolni kívánta a Holocaustot, a zsidóságot egy olyan kártékony népcsoportként bemutatva, amely romlást hoz a civilizált világra, járványokat terjeszt, célja a káosz és az erkölcstelenség általánossá tétele. A film rendezője egyben a német Propagandaminisztérium Filmügyi Osztályának igazgatói posztját is betöltötte. A két antiszemita film után a zsidóság ábrázolása egyre kevésbé képezte a filmek központi témáját, mert e csoportot nem akarták megtenni főszereplőnek; számos műben megjelent viszont a zsidó mellékszereplő negatív figurája, minden esetben egyértelművé téve, hogy mire számíthatnak tőle a főszereplők.

A szovjet esethez hasonlóan a német diktatúra filmpolitikája is fontosnak tartotta, hogy a művészeik látványos témákat dolgozzanak fel. A nemzeti történelem egy darabjához, a napóleoni háborúk egyik epizódjához nyúló *Kolberg* (Veit Harlan, 1945), amely a hősiességet és kitartást volt hivatott propagálni a nézők számára, végül későn készült el, a premier napjára a szovjet csapatok már elfoglalták Berlint. A németek leforgatták saját katasztrófafilmjüket is, ami egy mindenki által ismert külföldi tragédia szubjektív értelmezése: a *Titanic* (Herbert Selpin, 1943) középpontjában a kapzsi britek és amerikaiak állnak, akik számára kizárólag a nyereségvágy lényeges, és nem hallgatnak a közelgő veszélyre figyelmeztető német elsőtiszt intő szavára.

A fentiekben ismertetett főbb irányok és filmek két diktatúra, a Szovjetunió és a náci Németország filmpolitikájának általános jellemzőin és néhány lényeges alkotásán keresztül kívánták bemutatni, hogy a történelem teljesebb megértéséhez az adott korszak filmművészet iránt tanúsított attitűdje számos hasznos adalékkal szolgálhat. Természetesen más autoriter rendszerek kapcsán is megfigyelhető mindez, Mussolini Olaszországa, Franco Spanyolország, Rákosi Magyarországa vagy Kim Dzsongil Észak-Koreája is számos érdekes elemmel gazdagíthatja a hagyományos történészi forrásbázist.

²³ José TARCÍZIO DE ALMEIDA MELO, *Direito Constitucional do Brasil*, Editora del Rey Ltda, Belo Horizonte, 2008, 303.

